

當代書法藝術的縱橫錯步—對各種發展進路之反思與商榷

馮以力

摘要

當代書法藝術面目多元紛陳，一方面傳統書壇堅持紙筆墨書法而繼往開來，另一方面現代以至當代藝術將書法帶入新媒體、觀念藝術、複合素材等。此情況源於不同藝術家對「書法」或「藝術」的認知、目的和哲學根源不同。偏傳統的書家順應著書法史的縱向脈絡，將書史詮釋和演繹為造形和心性兩大方向。前者為書法的形式主義論，其藝術性在於對漢字造形之審美感受而創造新的形式風格，但需要思考如何避免趨向主觀和空洞；後者注重書法內含的中國哲學和文化底蘊，呈現書者心性和氣韻，但這種復古主義式的方法論如何豐富筆墨語彙以反映更複雜的當代靈魂，以及如何回應藝術與人類精神自由的關係，需待此類書家發掘。此外，書法因當代藝術思潮介入，亦橫向地伸延與其他藝術媒材融合。除不少當代藝術家視書法為一批判對象外，有藝術家嘗試保存書法的筆墨書寫漢字之本質的同時，將書法視為觀念藝術，深思書法以至它的一切技巧動作之意義並賦予新的詮釋，當然亦同時面臨普遍觀念藝術發展的挑戰。另一類則將書法當成複合素材其中一種，與其他材料或藝術媒介並置或拼貼，探索媒材之間的關係意義。而縱橫兩者有互相認識和對話的必要，充實各自的創作內涵，從而發掘書法系統中的新視角和意義。

關鍵詞：書法、當代書藝、形式主義、復古主義、當代藝術、觀念藝術、複合媒材

The Crisscrossing of Contemporary Calligraphy—a Review of Developments and Possibilities

FUNG Yee-lick Eric

Abstract

The art of Chinese calligraphy appears in diverse forms nowadays, from being an ink art with innovative creations within the traditional culture to being a unique element in new media, conceptual art, mixed media and so on under the influence of modern and contemporary art practice primarily from the West. Such diversity stems from different interpretations of the definition, purpose and philosophical origins of Chinese calligraphy and even Art itself. The professional traditional calligraphers aim to follow the vertical development of Chinese calligraphy, construing such art history in mainly two ways: calligraphy as forms, and as the representation and expression of the human mind. The former inclines to a view of formalism, where the artistic source originates from the formal aesthetics of Chinese characters and the calligraphers' aesthetic judgment and development based thereupon, but it might eventually lead to subjectivity and blankness. The latter emphasizes the Chinese philosophical and cultural elements within calligraphy, seeing it as a way to represent and express the calligrapher's mind. Calligraphers of this branch are yet to find ways to reflect the complexity of contemporary souls through this retroist methodology, and to establish the relationship between art and free will. On the other hand, calligraphy has evolved horizontally to fuse with other art elements because of the trends and ideas from contemporary art. Some contemporary artists look at calligraphy critically; some see it as conceptual art while endeavouring to preserve the essence of writing Chinese characters with calligraphic brush and ink. They dig deep into calligraphy and give new meanings to every stroke in it. Needless to say, calligraphy faces challenges throughout its development as a form of conceptual art like all others. Some other artists take calligraphy as a member of mixed media, applying it in artistic juxtaposition and collage alongside other materials and media, subsequently exploring the meaning and chemistry between them all. It is crucial for artists in both vertical and horizontal context to engage in conversation to enrich the substance in their works, so as to discover new perspectives and connotations in calligraphy.

Key words: Chinese calligraphy, contemporary calligraphy, formalism, retroism, contemporary art, conceptual art, mixed media

「橫看成嶺側成峰」，書法是甚麼、爲了甚麼、應該做甚麼、如何做……這些問題的答案很大程度上取決於你站在甚麼位置面對書法，尤其在當代語境下不論藝術系統、哲學思想、心理和社會結構、工具水平等都不能跟古代同日而語，當中主要是西方思潮、資本主義、科技革命、全球化以至全球在地化對東亞社會的影響。書法這種古而有之的傳統藝術，如視爲個人興趣抑或文化遺產傳承，問題不大；但如作爲專業書家，除了臨古以外，還會思考如何用書法來表達自己，如何創新突破，此時書法中的藝術性便開始騷動，而上述極其困擾的問題亦隨之排山倒海而來——作爲藝術家、藝評、藝術館、學院等一衆藝術生態圈的持份者，在當代語境下拆解書法的問題更是迫在眉睫。

本文旨在分析當代書藝發展之縱橫兩大路線與當中各自需要思考和面對的問題，並揉合不同書法藝術家的作品與實驗，反思書法的本質以及探討不同進路的對話可能性。

一、順應書法史的縱向脈絡——正統作爲自我成立與實現之預言

書法本受古代治學的道統論影響，崇古的傳統主義色彩極濃——不論古時著重尚意的北宋書法也得依據「六經注我」來獲取「正統」的授權¹，抑或就算到了現代民國藝壇主張中體西用甚至中西兼融都要至少保持某程度的「中國」元素。但那怕多傳統的學習方式，相信都必會提出由臨摹到創作的過程，如王鐸「一日臨帖，一日應請索」的做法。這種方向很理所當然地按照書法史的脈絡發展，但對專業書家來說，必然牽涉到他如何詮釋書史以至如何才算延續了它的脈絡發展；或者更重要的是如何證明自己的創作一方面依據和屬於傳統，但同時又具創新而不只複製前人面目。這種思考和立論可溯源至二十世紀初中國的新文化運動所提倡的新思潮批判精神：反對和摒棄甚麼、相反又要保存和整理甚麼，以致達到「再造文明」的目標²；而綜觀近代的書家大致對書史有兩種詮釋：一是造形；二是心性。

（一）書法是造形

這類近由書家胡抗美發展康有爲的「書爲形學」³，可說是抽取了古代「純造形派」書論⁴以揉合書法到近代經「藝術化」後（泛指受西方藝術尤其抽象繪畫分析理論的影響）之方法論。極致來說是「書法的內容即形式」之形式主義觀，研究書法就是研究其形式⁵。書家邱振中亦不諱採用極科學的方法來分析傳統書法之用筆構字章法等，以圖在書法經典中尋找其形式的統一定律⁶，這也屬於當代常見將藝術知識化之現象。

不論甚麼時代地域風格字體，也不管書家背後甚麼哲思或政治動機，當落實到書法上，它作爲以上種種的視覺呈現，最終必須依附和透過造形或形式（線條、構字、空間、筆墨質地等以及它們的運動變化組合）來表達；而任何審美崇尚、心理狀態或思想意圖的改變，就得改變其書法造形。更直白地說，書法史就是漢字造形的發展史，書史的前進便即是（透過書法）創作新的造形⁷。筆墨質素都重要，線條

¹ 熊秉明，《中國書法理論體系》（臺北：雄獅圖書，2014），頁 87。

² 胡適，〈新思潮的意義〉，<https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%96%B0%E6%80%9D%E6%BD%AE%E7%9A%84%E6%84%8F%E7%BE%A9>（1919 年 12 月 1 日發表）。

³ 胡抗美，《書爲形學》（北京：榮寶齋出版社，2018），頁 4。

⁴ 熊秉明，《中國書法理論體系》，頁 34-72。

⁵ 胡抗美，《書爲形學》，頁 12。

⁶ 邱振中，《書法的形態與闡釋》（北京：中國人民大學出版社，2017），頁 2-12、93-142。

⁷ 當然，書法不同繪畫，正常來說書法理應受漢字結構的規範，所以改變造形亦須在已有漢字造形的框架內改變，不能「寫錯字」、「造新字」。

功力是不可或缺的根本，是爲「源」；但真正能推進書法向前之「流」是造形風格的創新和變化⁸。當代王冬齡的亂書（撇除其展演藝術部分）、沃興華的醜書、葉民任的雜書⁹、曾翔的吼書（圖 1）等都是循著以造形來詮釋書史而生的創新，同時又能找到各自的古人參考風格。這種被稱爲流行書風中的「變形」創作法，就是在不違背漢字結構的條件下對點畫的自由組織，要求書者的感覺進入一種控制空間之特殊狀態。¹⁰

當更仔細地研究古人的創作方法，不難發現他們擅於觀察及吸收四周事物的造形——不論靜態或動勢、自然還是人造物等——產生感悟，然後跟自身情緒、經驗、回憶、慾望等內化在意識之中——即古人稱作「象」思維——最終抒之於筆墨。所謂「囊括萬殊，裁成一相」¹¹，用現代語言可借用邱振中說「形體、色彩、質地，自然界可視形象中一切可能捨棄的，都被捨棄，只用線條來表現人類的內心生活」¹²。書史中的例子多不勝數：千里陣雲、高峰墜石、屋漏痕、錐畫沙，到張旭觀公孫大娘舞劍器、公主與挑夫爭路，到鄭板橋的「亂石鋪街」，再到西方抽象藝術衝擊日本現代書道、近代中國偏從民間書法取經……其實都是用書法家的眼睛尋找新的造形然後咀嚼和感受。如果繼承古人這種方法論，現代社會裡可供取材的視覺印象和符號理應比古代的累積更多：燈光、電力、鋼筋混凝土以至前所未有的交通速度和海拔高度之視角……這些都是古人沒有的視覺經驗。因此問題不在「萬殊」，而是我們還有沒有能力「裁成一相」。

對漢字造形沒有感覺的人，相信他對身邊的「象」也無感，書法成不了藝術，只能規規模擬地「寫字」。這個桎梏也可能跟中國藝術的「形式美」本質有關，如哲學家李澤厚指出中國藝術著重提煉藝術的形式而反對自然主義¹³；古詩的格律、古畫的構圖、書法的法度、戲曲的唱腔步法等都是經過高度精煉、深厚地積澱而來的純粹形式，但長年累月後原來「有意味」的形式也會因重複仿製而淪爲失去意味的規範化一般形式美¹⁴。形式確實提供了審美的方便：由於它已反覆被教育和練習，整個文化包括藝術家和觀衆已熟習它的審美操作，因此形式本身已經是客觀的、不用爭辯的美。好處是只要你臣服於這套形式，掌握它的一切規矩，便能做到那個文化公認的「美」的作品。但壞處就是難於打破和創新：一來由於這些形式美已經過千多年的錘鍊，尤其紙筆墨三者作爲工具之間的物理關係高度敏感，三者一併運用便能夠非常忠實地反映身體（心和手）的微妙變化，致使傳統上常標榜書法能呈現書者的心性氣質這說法得以成立，同時三者的化學作用所產生的偶然性、一次性及不可逆使其控制難度極高，書者必須日積月累投放精神心力去精通它的技巧，而且難以用其他物料工具代替¹⁵；二來是審美文化帶來的社會和

⁸ 胡抗美，《書爲形學》，頁 2。

⁹ 參考香港藝術館館藏網頁對葉民任作品〈石濤畫語〉之陳述：「葉民任特別喜歡清代書畫家石濤的學說。石濤認爲書法該有時代性，能與時並進。這篇作品上的獨特書體，是葉民任自創的『雜書』。這種書體源自隸書，再結合篆刻的佈局結構，平添幾分古雅意趣。我們從這種別出心裁的書體，可見葉民任在書法領域上對字的變型、對比和圖像的探究。」〈香港藝術館〉，https://hk.art.museum/Collection_images/modern-and-hong-kong-art/artistic-words-by-shi-tao-in-combined-script.jpg。

¹⁰ 邱振中，《書寫與觀照》（北京：中國人民大學出版社，2006），頁 81。

¹¹ 出自唐張懷瓘著《書議》。

¹² 邱振中，《神居何所：從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2006），頁 126。

¹³ 李澤厚，《華夏美學》（臺北：三民書局，1996），頁 30-31。

¹⁴ 同上註，頁 152-153。

¹⁵ 現代書法中另一條常用的進路——頗受現代主義對物料鑽研的精神影響——是對筆法墨法的革新以至直接放棄紙筆墨而使用其他物料來「寫書法」，以求打開更激進的書法造形之可能性，例如邵岩針筒噴墨書法、將漢字書法藝術以油畫、木刻、版畫等其他媒介呈現等。惟這些試驗反過來似乎在論證紙筆墨對於書法之必要原因，使三者與書法的關係更牢固。

經濟資本又會不斷吸納更多人投身學習這套形式美，使它更鞏固，不斷循環，甚至排斥偏離其標準的其他形式。所以往往在書史中舉足輕重之躍進點或書家都是對形式美的破舊立新（如二王為首之由古轉今的帖學派變革），但由醞釀到成形都需經歷極長時間。

綜上，對書史更進取的詮釋就是：書法史是書家對造形的感覺之發展史。這對書法教育作為普及藝術教育的意義在於：習書就是訓練對外部世界造形與漢字造形兩者間之敏感度，然後將其交差、對比、互換，再透過身體運用筆墨表現出來。臨摹的意義不再單單在於學習把握用筆技巧、摹仿字形，更重要的是激發人類意識中原始和直覺地對線條以至一切造形的感受，然後轉移至書法以外眼見的一切事物之造形勢態，吸收內化之後又返回自身筆墨語彙的表現（也正是傳統書論常提到的心手眼協調）。因此，除了在課室內對紙筆墨的技巧訓練，書法教育亦應鼓勵學生跑出去大街小巷、自然山水去訓練一雙懂得排除雜訊並捕捉造形神髓的敏感眼睛。這或許能與現今基礎藝術教育（圖2）接軌，純粹地刺激和喚醒人類對基本視覺形式的感覺，不用分媒介是繪畫、書法或塗鴉等，也不用每每搬出整個文化歷史來泰山壓頂，回歸人之所以為人的與生俱來之感知和想像能力並加以發揚。

藝術家馮明秋在這方面可說是有深入和廣泛的探索，他吸收身邊的「萬殊」而自創了逾百種新書法字體風格，並著重與文字內容的意境配合，富有玩味，例如「音樂字」（圖3）、「光綫字」、「沙字」等。當然，每種風格是否有意成為一種存世、樹碑式的書史一員或許成疑，但也可能從不是他的藝術關注。

然而這種形式創新與文化之間的拉扯有個吊詭之處，就是書法建基於漢字，而文字必然是人造的符號。它不是在忠實地模擬一個能被經驗的客觀物理存在物，也沒有一個形而上的理型。它一旦存在本身就依附著某一種人為的審美傾向。因此，比如說繪畫理論上還可以說如何用最直覺、最不被任何既定觀念影響來畫畫；但就書寫漢字而言，當你一開始在學一個字怎樣寫，文化已經同時介入你的書寫。由此看來，書法的造形風格創新相對是一種與文化規範進行的交涉，多於顛覆和重建文化。

另一個危機是這種純造形派的終點在於何方。參考西方繪畫的發展史，單在二十世紀繪畫已匆匆離開了寫實，掠過冷熱抽象，超脫了敘事而昇華至純形式，連極簡也超越了，最終指向一幅空白畫布，宣告繪畫終結於此。另一方面，藝術只訴諸於拼合不同造形及表達個人感情很容易變得極主觀而不能成為可轉化和延續的知識，最終這種「繪畫」落得成為眾多堆砌幾何造形和線條的「設計」海報，用來粉飾家居增添「現代感」，但明顯地這不是藝術家的理想歸宿。繪畫的絕處逢生是自後現代主義容許拼貼(collage)進入繪畫，退一步海闊天空，還是回歸內容、敘事來存續生命。書法亦然，當它發展成沒有文字為根基的純造形就完全跌入繪畫的領土，像井上有一說過他發現自己不能脫離文字創作純水墨藝術¹⁶；但如仿效西方繪畫的進路而回歸內容的話，又同時須避免書法變了文本主導（而其實成為了文學或文字藝術(text art)¹⁷），就需要將書法之「內容」由純造形擴闊回到作為一種整全的人類生命精神面貌之反映。書家的工作即需深度探索當代精神生活特徵，從而建立與造形之間能令人信服的關係¹⁸；而由於書法本質上的極簡和純粹，這項工作確實非常艱巨。

¹⁶ 井上有一，《書法是萬人的藝術》（香港：三聯書店，2016），頁183-185。

¹⁷ 文字藝術指 text-based art，當中常牽涉意識形態、政治或文化宣言等語言權力議題，例如也有嘗試以書法來宣示某種身分認同的例子：有臺灣書家作品回應原住民身分認同議題，寫「原住民是臺灣的母親」，見〈28位書法新秀書寫臺灣 展現多元文化與族群特色〉，〈國立教育廣播電台〉，<https://www.ner.gov.tw/news/5f68230b92307e0007eb99aca>；而在香港也有人會寫粵語流行曲歌詞，以標榜本土文化而欲脫離書法寫古典文學的習慣，例如徐沛之作品〈草書黃偉文陀飛輪〉。〈中大通訊405〉，<https://www.iso.cuhk.edu.hk/chinese/publications/newsletter/article.aspx?articleid=54710>。

¹⁸ 邱振中，《書寫與觀照》，頁83。

（二）書法是心性

為避免造形派最終走向空洞和主觀，同時突顯書法的獨特而能與「西方」藝術分庭抗禮¹⁹，另一條詮釋書史的進路乃視不同風格的書法為反映所屬時代從個人到集體之（理想的）心靈、氣質、才性、風度等以及其演變，為造形書法找回文化底蘊，延續古代文人對藝術的終極理想。這大概來自於古書論「書，心畫也」以至「晉尚韻」等富哲學味的淵源，熊秉明亦曾斬釘截鐵地指出中國文化的核心是哲學，書法是中國文化核心之核心²⁰。按此推論書法就是中國哲學的核心，或至少書法能呈現某些中國哲學的面向。也正如牟宗三認為不論儒道都屬「心性之學」²¹，那作為「中國哲學的核心」之書法也應關於心性。

在此心性並非指每人獨一無二的個性、性格、情緒，而是儒家指的「心」作為一切存在之根源²²，或道家透過去知齋「心」提昇至一種純知覺意識之活動²³。這憑藉某種人類共同結構的「天性」，由一個形而上本體（所謂「天」或「道」）賦予基礎，經過後天修練完善。落實到書法之「尚韻」就是天性的流露，而非個性的張揚²⁴。因此氣韻、書韻、意韻等²⁵，無非暗示著由「心」透過書法內含之「韻」感受與天地萬物之「韻」同流²⁶。李澤厚認為書法是「人的自然化」和「自然的人化」統一，反映人的內部心性結構與外在宇宙的秩序結構能吻合相同²⁷。書法應是一道橋樑讓書者呈現和體驗「回歸」此結構以及它的動力和規律。

此主調一旦定下，後世書法便有跡可尋。縱然唐尚法、宋尚意、元明尚態，書法總離不開書家的才性氣質流露而又能同時「與天同構」²⁸，就算後來要以碑學顛覆帖學的康有為也說「書雖小技，其精者亦通於道焉」，可見將自我消融於某種寬鬆定義的「道」、「天」、「自然」等形而上本體是一個貫穿了整個書法發展之共同目標。「古不乖時，今不同弊」，弘揚時代感的同時不應同流合污，暗示有某些原則、理型是永久不變的。書法在此含有某種烏托邦精神，指向一個終極且超越時間的理想世界，並應視之為畢生追求。現實的具體操作便是除了書法技法外，書家需全面提昇其人品、修養和學識²⁹。

這條進路理所當然地將二王為首之帖學精神捲回書壇，重新取代碑學派形成新復古潮流，例如當代書家陳忠康以及後繼的王羲軍（圖4）和王客等。從微觀方面，這類書家對各碑帖之筆法構字章法等書法技巧以至風神氣象當然鑽研得非常深入，同時鼓勵創造，亦不拒絕參考西方藝術理論來啟發和豐富書

¹⁹ 陳忠康，《中國藝術研究院藝術家系列 陳忠康》（北京：北京雅昌藝術，2017），頁2。

²⁰ 熊秉明，《熊秉明文集 書法與人》（安徽：安徽教育出版社，2018），頁39-42。

²¹ 勞思光，《哲學淺說新編》（香港：中文大學出版社，2013），頁47-48。

²² 牟宗三，《心體與性體（第一冊）》（臺北：正中書局，1968），頁8。

²³ 馮友蘭，《中國哲學史》（臺北：商務印書館，2015），頁252。

²⁴ 熊秉明，《中國書法理論體系》，頁140-142。

²⁵ 有關何謂「韻」從古至今在書法和繪畫領域已有相當充分的理論研究和討論，在此不贅。例如徐復觀在《中國藝術精神》有一章專門解釋「氣韻生動」。徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，2013），頁144-210。

²⁶ 不論是儒家嚮往的「天行健，君子以自強不息」的有為、充實地「上下與天地同流」，還是道家「以虛靜推於天地，通於萬物」的無為、清虛，都暗指那個形而上的自有本體不時在支配並授予一切，而人作為萬物之一是可以接通某種共性而與天「合一」。

²⁷ 李澤厚，《華夏美學》，頁122-123。

²⁸ 例如唐孫過庭《書譜》之「同自然之妙有」、北宋黃庭堅《題繹本法帖》認為「論人物要是韻勝為尤難得，蓄書者能以韻觀之，當得彷彿」。

²⁹ 例如黃庭堅《書增卷後》：「學書要須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴。」；姜夔《續書譜》：「風神者，一須人品高，二須師法古，三須紙筆佳，四須險勁，五須高明，六須潤澤，七須向背得宜，八須時出新意。」

法的視覺原理³⁰；而說到書法的宏觀理想，一如古人般他們也主張修養和文化之重要性，人的格調、品德、學問等涵養元素始終與書法質素成正比關係³¹。所謂復古主義，從當下的角度來看它的「不變」其實就是嘗試「改變」現狀，甚至是對現狀的反動，作為抗衡和質疑當今藝術幾乎就等於生產藝術品然後展覽的消費模式，重新提起藝術行為回歸人格、回歸日常，是「怎樣才是一個理想的人」之更宏大的叩問（也是一直以來儒和道的核心問題）。而這種復古是精神上而非物質上的，它的目標理應並非要返回古代生活，而是像日本人穿著和服在現代繁忙的都市中行走般一樣和諧，不老土又不突兀，一任自然。傳統書法如能這樣在現代生活中出入自如，應算是功德圓滿。

不過，這種全方位人格的修煉是具文化性而非普世性或本質性，正如邱振中曾指出書家應該：

必須在閱讀典籍、調整觀照方法等方面同時努力，徹底地把自己改造成符合一定文化理想的個體，他才有可能在作品中表現出一定的「氣息」或「格調」。³²

可見這種烏托邦式的目標雖也略帶現代主義的藝術理想，但沒有它的純粹和獨立：由始至終它都是一個道德和美感混合體，甚至是合乎道德就是美的一種凌駕，而這種道德更多是規範在某族群內（中華文化）的標準多過普世性的。這種對文化和制度取態的差異可說是傳統文人藝術與當代藝術最根本的分歧，屬於學者 Johan Hartle 指出當代中國藝術版圖的三個平行世界之其中之一³³：它們僅僅均具有「藝術」之名但幾乎無從重疊。雖然兩者都得從各自的藝術世界下的體制和文化中實踐和被理解，但當代藝術常傾向反思、批判文化和制度，甚至希求以一己之力改造文化³⁴，因此若藝術創作反過來為迎合既有的體制標準為目標，這對於當代藝術來說是非常荒謬的，像 Barnett Newman 質疑「鳥類為鳥類學存在」³⁵般本末倒置。而文人藝術那種遺興養神的理想則需要不斷從已有文化汲取養份，故得「改造自己成就文化」。走到這裡看似兩者必分道揚鑣，但無論如何做選擇之前也理應清晰了解每種選擇的意義和影響。

一旦藝術與道德糾纏起來，古有蔡京、趙孟頫等道德網綁藝術的經典爭辯，在當代語境下很多問題也會變得棘手，且影響更為宏觀和廣泛。為符合文化理想而改造自我，這種集體主義意識容易傾向成為所謂「東方人」通過自我東方主義化來建構自己，一來繼續鞏固「西方」對中國文化的他者化之意識形態霸權，二來助政權確立以民族主義敘事的合法性和權威³⁶。中國書畫沒有經過像西方現代主義的洗禮，脫離神權政權終能自說自話，（起碼藝術家主觀意圖地）彰顯「為藝術而藝術」的自主性³⁷；反而由於清末以來的國難所帶來之不安和民族主義隨之興起，中國書畫能代表獨有的「文化理想」被採納來肩負起古來未有過的使命，成為捍衛民族尊嚴的手段³⁸。時至今日，書法單是「國粹」不夠，書家王岳川更

³⁰ 陳忠康，《中國書法源流十講》（上海：上海書畫出版社，2020），頁 25-26。

³¹ 邱振中，《書法的形態與闡釋》，頁 277-293。陳忠康亦指出書法的終極目的是作為一個載體以修練人性。陳忠康，《中國書法源流十講》，頁 35。

³² 邱振中，《書法的形態與闡釋》，頁 289。

³³ Chang, Tsongzung Johnson & Hartle, Johan. "Three Parallel Art Worlds. The Case of China," in Chang, Tsongzung Johnson & Gao Shiming (eds) *3 Parallel Artworlds: 100 Art Things from Chinese Modern History*. (Hong Kong: Asia One Books, 2015), pp.28-30.

³⁴ Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Sense and Non-Sense*. (Evanston: Northwestern University Press, 1964), pp.18-19.

³⁵ 本斯·納內著，蔡宜真譯，《美學：打開未知的美感體驗》（臺北：日出出版，2022），頁 11。

³⁶ 張興成，〈跨文化實踐中的東方主義話語〉，《香港中文大學二十一世紀雙月刊》第 71 期（2002），頁 68。

³⁷ 當然，目前當代藝術背後仍帶有不少不同文化權力的操作和拉扯，但起碼沒有古時例如宗教藝術那麼公然和單一。

³⁸ Vigneron, Frank, *China Pluperfect I—Epistemology of Past and Outside in Chinese Art* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2022), pp.111-113.

將這股復古潮流明確地收窄至「回歸經典、走進魏晉」才是被認可的「正途」³⁹並得到大陸官方背書⁴⁰，使二王繼唐太宗及歷代皇帝後重新被統治者指定為權威和道統祖宗。為配合民族復興的主旋律，書法在中國大陸一直擔任如此角色⁴¹，連位於國境邊陲的香港也開宗明義用書法來「培養學生的國民身份認同」⁴²——而當歐美諸國的官方藝術教育政策是鼓勵學生感受、想像、創造、批判思考⁴³。這個差異值得從事公共教育的工作者思考何謂藝術的最高理想。

況且，就算說「回歸魏晉」，明明魏晉名士之飄逸、超曠、風流就是源於他們希求擺脫禮教約束，將人從作為倫理的存在超越成獨立精神的個體，並體現在放誕的生活態度上⁴⁴。這才是他們推崇之氣質、才情、風度，而非道德和名教。故他們的行為舉止根本是反文化，正實踐了道家「不能成就道德、宗教、知識、制度或現實福利，但獨能成就藝術」⁴⁵之超越人文的精神自由⁴⁶。如果這反過來成為一個框架或束縛，尤其是對於藝術創作來說實扭曲了本意。參考日本二戰後書法乘著革新運動興起成為戰後民主、解放人性的一部分⁴⁷，與現在大陸官方由上而下任意搬弄詮釋魏晉代表所謂民族正統經典，兩者形成強烈對比。

再者，儒道釋思想都極需要人運用理性去抽離自己的動物性來成就某種更高境界⁴⁸。三者高度理性而又相互補充，將鬼神、迷信、慾望、肉體等人類原始衝動排拒（如東周楚文化之浪漫主義⁴⁹），但當今社會精神面貌極為多元且複雜，單以傳統儒道釋推崇的心性理想是否能永恆地包含任何時代任何個體的心性呈現？又如何擴闊筆墨語彙以涵蓋和反映更豐富的心性？這非簡單傳統一句「書入晉唐」作為目標便能解決以上問題。如邱振中指出，這需要書家對當代精神生活的深刻了解，亦要求他們涉獵藝術以外的其他門類學問如哲學、心理學及各自發展史之當代學術研究成就⁵⁰，實屬此類書家之沉重任務。

若「怎樣才是一個理想的人」是道德的提問，而由文化管束著它的答案；藝術便多是「為甚麼我一定要成為這樣的人」以至「我想成為一個怎樣的人」的反問。這種具頗強主體意識的存在主義之藝術觀，

³⁹ 王岳川，〈沈尹默與中國書法文化復興〉，〈央視網 | 中國網絡電視臺〉，2013 年 8 月 29 日，<http://big5.cctv.com/gate/big5/arts.cntv.cn/art/special/sh/20130829/103767.shtml>。

⁴⁰ 〈名校資源 + 地方實踐 廣安全面構建現代化學校美育體系〉，人民網—四川頻道，2020 年 12 月 3 日，<http://sc.people.com.cn/BIG5/n2/2020/1203/c379469-34454734.html>。

⁴¹ 中共中央國務院於 2019 年 11 月印發《新時代愛國主義教育實施綱要》提到「開發體現愛國主義教育要求的音樂、美術、書法、舞蹈、戲劇作品等，進一步增強吸引力感染力」，見〈書法教育成為新時代愛國主義教育的重要內容〉，〈仁愛書法〉，<http://www.renaishufa.com/index.php?m=home&c=View&a=index&aid=28>。

⁴² 〈生活事件教案 齊來學書法〉，〈中華人民共和國香港特別行政區教育局〉，https://www.edb.gov.hk/attachment/tc/curriculum-development/4-key-tasks/moral-civic/lea/ks1_5_9.pdf。

⁴³ 例如英國的官方藝術教育指引。UK National Curriculum—Art and design key stages 1 to 2, https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/239018/PRIMARY_national_curriculum_-_Art_and_design.pdf.

⁴⁴ 勞思光，《新編中國哲學史（二）》（臺北：三民書局，2018），頁 151-152。

⁴⁵ 勞思光，《中國文化要義新編》（香港：中文大學出版社，1998），頁 39。

⁴⁶ 徐復觀認為與莊子的藝術觀最切合是黑格爾，指出人的生命經藝術得到自由解放，兩者是有共同的祈禱。徐復觀，《中國藝術精神》，頁 61。

⁴⁷ 井上有一，《書法是萬人的藝術》，頁 185。

⁴⁸ 李澤厚，《美的歷程》（臺北：三民書局，2007），頁 57-59、61-62。

⁴⁹ 同上註，頁 77。

⁵⁰ 邱振中，《書寫與觀照》，頁 83。

意即古人已透過書法表達了他們所想所感，那麼「你」想透過書法說甚麼？是「你」自己在發聲，還是文化透過你來發聲？書法能否由民族藝術轉位成一種身體自主民主藝術⁵¹，以上這些思考至為關鍵。

由於藝術包含超越體制的內在傾向⁵²，它很多時候在向文化傳統包括其媒介提供一個重新開始的機會和想像。例如香港藝術家陳育強的一個小型油畫展，展出一系列受到書法和抽象主義啟發的油畫（圖5），展覽名為〈天雨粟〉，取自倉頡造字時的神話⁵³。顧名思義，展覽巧妙地將時間點倒推至上古時代漢字剛創造之時，既然如此也當然未有紙筆墨發明以及書法文化的一切——其實這是另一種意義的復古⁵⁴，但並不是簡單複製一個古代場域，而是通過解構再重構的過程，逼使我們叩問這類古而有之的藝術形式的新可能性。這也並不是新鮮事，相信書家都會同意書法往往是在新書體發明、過渡、變化中最鮮活，最有人性接通自然外界的藝術感受，例如就算二王本身都是因為它作為新書風而內含了神秘莫測和不能定性而成經典⁵⁵。油畫恐怕永遠不是書法，但也未嘗不能讓當代書家從反面回望書法作為一種「漢字藝術」何以成立以及何以仍然成立。

這等如將書法化為觀念而摒棄了媒介的局限，置於一個普世藝術範疇的平等世界，甚至將它消融，所以這裡我們必須要由書藝的縱向延續轉談到它的橫向伸展。

二、打開雙臂的橫向延伸——躺開書法讓一切進入

自當代藝術乘著全球化的便車席卷世界後，書藝的發展從廣義來說不再是單向一條路，而是多元到幾乎不能定義甚至是無定向。一方面較常見的書法「當代化」是從傳統書法中抽取一些較易與一般當代藝術接軌的元素，並加以深化和擴展，使其轉化成當代藝術中較普遍地可讀的呈現方式。例如：書法過程中的展演性 (performativity) 發展成行為藝術（如王冬齡的書法表演）⁵⁶；苦修式的宗教性（如井上有一）；對語言權力的反思（谷文達的偽篆書、徐冰的英文方塊字）；對文化制約的批判（邱志傑〈重複書寫蘭亭序一千遍〉）；又或將書法放大並展示於公共空間，儼如公共雕塑，營造群眾對藝術品產生一種現代主義式的崇敬，如董陽孜在臺南藝術大學大廳和香港 M+ 大堂寫的巨幅等⁵⁷；亦有成為近年流行的參與式藝術 (participatory art)，讓公眾共同參與成就作品，如臺北當代藝術館的墨池裝置⁵⁸；還有眾多以多媒體技術來呈現的書法水墨藝術等⁵⁹。這些作品要麼多被當代藝術完全吸納，即是就是以書法某些面向作為思考或批判之對象；要麼就是肯定書法的傳統意義而希望利用一些較「新穎」的呈現方式來將它發揚光大（如董陽孜、王冬齡）。如果劃回書法作為一種藝術媒介的疆界，以筆墨書寫和漢字定為最本質的兩個必要元素⁶⁰，那前者（以及新媒體藝術）已明顯不具有書法的本質甚至面目，後者固守本

⁵¹ 高千惠，《出界》（臺北：典藏藝術，2020），頁226。

⁵² Chang, Tsongzung Johnson & Hartle, Johan. “Three Parallel Art Worlds. The Case of China,” p.24.

⁵³ 唐張彥遠《歷代名畫記》：「頡有四目，仰觀天象。因儷烏龜之跡，遂定書字之形。造化不能藏其祕，故天雨粟；靈怪不能遁其形，故鬼夜哭。」

⁵⁴ 石守謙，〈中國古代書法傳統與當代藝術〉，《清華學報》，新四十卷第三期（2010），頁587。

⁵⁵ 陳忠康，《中國書法源流十講》，頁18、78-79。

⁵⁶ Vigneron, Frank, *China Pluperfect I—Epistemology of Past and Outside in Chinese Art*, pp.171-176.

⁵⁷ 〈文字藝術與東方哲學：與董陽孜對談〉，〈M+〉，<https://www.mplus.org.hk/tc/magazine/tong-yang-tze-speaks-to-lesley-ma-about-ink-art/>。

⁵⁸ 〈臺北當代藝術館〉，<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E7%84%A1%E4%B8%AD%E7%94%9F%E6%9C%89/%E3%80%8A%E7%A7%81%E5%A1%BE%20%20%E7%BF%92%E3%80%8B>。

⁵⁹ 例如潘公凱、洪強的多媒體水墨作品。

⁶⁰ 邱振中，《神居何所：從書法史到書法研究方法論》，頁106。

質的同時卻沒有將當代藝術某些特質例如關於性 (aboutness)⁶¹、概念化、思辨性⁶²等趁機注入傳統書法，似乎錯過了嘗試以當代藝術的方法論介入書法而深思其本質的機會。

以上作品在學術及藝術界也不乏論述，所以本文反而希望能談及另外兩種別具意義的「書法作為當代藝術」之發展進路，一是將書法視為觀念 / 概念（及觀念 / 概念藝術），二是書法作為複合媒材或現成物 (ready-made objects) 的其中一種而與其他的媒材混合使用和展示。而不同上段提及的，這些作品的共通點是一方面能保存（傳統）書法的面目及本質（以及廣義來說它的一切技法規範等），不用顛覆當中某些元素（漢字、筆墨等），致使作品看起來起碼大致稱得上為傳統意義的書法，另一方面同時採用了當代藝術的某些方法論來探索書法的其他可能面向。

（一）書法是概念

西方的觀念藝術由最「原始」的〈三張椅子〉到高峰時期的出神入化，影響到當代藝術作品中無論如何都有多少思辨性。當然，它的呈現又與複合媒材這種藝術形式有莫大關係，兩者可說是共生，即觀念藝術如沒有複合媒材藝術之開放性——即打破媒材之間的界限甚至是物質性——則根本不能成事。創作複合媒材藝術的常見方法是不斷深入反覆咀嚼物料或行為的意義，並賦予新的詮釋，再與另一物料並置或拼貼，以碰撞出新的意義和詮釋，一直延伸下去形成一個龐大的意義網。通常這些物料或行為的類型、面向、用處等差異會很大，它們的並列不會是司空見慣、理所當然的關係，甚至是一種錯配。各自的意義距離愈遠，能刺激的想像力才會愈寬闊，引發觀者發現和揭示世界事物未被人知的關係和意義。

落實到書法上，陳育強書神秀和惠能兩首詩偈是這種創作方式之一例（圖6）。作品表面上與傳統書法的章法無異，頂多多了一些塗抹修改痕跡，但這也是古典書法常見的，更是〈蘭亭序〉和〈祭姪稿〉的經典動作。不過，這作品中的塗抹不再僅為寫了錯別字需要修正，而是因為神秀和惠能對偈故事的情節關係，令塗抹多了一層表達時間線性的順序先後（神秀偈先而惠能後）。而塗抹本身日常用來「修正」的目的，一方面反映惠能的詩偈是出自並利用了神秀的詩偈中的同樣題材（菩提樹、明鏡臺、塵埃），另一方面亦暗示了在一般禪宗理解中惠能的詩偈比神秀的更高明。就是簡單的一幅書法、幾筆「修正」，便將整個故事的意念以視覺藝術形式——但不假於圖像甚或漫畫——呈現出來。塗抹這「行為」與神秀和惠能的對偈故事作為「文本」之「拼貼」而互相引發各自意義的彰顯，足見陳氏對傳統書法中的塗抹動作的反思並賦予了新詮釋之功夫甚深，亦對原來文本故事的深刻了解，才能在拼貼兩者時將各自的意義無縫地接合起來。同時，對於書法的發展來說，更重要的是誘導了觀眾以及書法創作者思考和想像已經千錘百煉的書法技巧和動作還可以有甚麼新理解，以為塵封多年但原來背後還有未知世界可待探索——不是視覺的形象和空間上，而是意識的觀念和意義層面上的。

同樣立足於佛學文本，曾虹的〈給患有失憶症的人們〉簡單地將《心經》裡提到的「眼耳鼻舌身意」六個字用筆墨寫在鏡的表面上，每個字的位置分別對應鏡象裡的人的相應器官部位（圖7及8）。靈感來自哥倫比亞作家馬奎斯《百年孤獨》裡描述一個得了失憶症的村落，村民用許多紙條寫上「門」、「窗」、「牙膏」等標籤在每件將要被遺忘的物品上。這件作品將書寫文字這種行為還原到歷史上最初始的功能：記事——甚至像提醒著文字的前身便是先民的結繩記事。這裡彷彿暗示著怕有一天我們連「眼耳鼻舌身意」這些身體器官都忘記了，於是現在用書寫來記事、來備忘——但書於鏡子上，豈不是暗喻佛理中常指現象（色）如鏡象般虛幻（空）嗎？故《心經》指出「無眼耳鼻舌身意，無色聲香味觸法」，

⁶¹ Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999), pp.27-32.

⁶² 現代藝術受邏輯實證主義影響，其美學架構援引科學哲學的知識，將意識客觀化。Gablik, Suzi, “The connective aesthetics: art after individualism,” in Lacy, Suzanne, *Mapping the terrain: new genre public art* (London: Bay Press, 1995), pp.94-95.

照鏡時對應得上每個器官的名稱又是否等於真的能把握到真空實相？作品將記憶與遺忘、感官與知識、現象與真實、色與空等等，一組組相互矛盾的意義交纏並疊，讓原本純美感的書法之上疊加幾層新的詮釋思考。

另一些藝術家則嘗試從書法中的臨摹和教授的傳統來試驗它的觀念延伸。例如臺灣新媒體藝術家林俊賢與書法家柯良志合作之〈視覺交換下的書法書寫〉，利用虛擬實境技術將兩人的視覺交換，在如此干擾又有引導的情況下書寫書法⁶³。常言道眼睛是「靈魂之窗」，交換視覺也就是「交換靈魂」。在美國也有社會實驗是用虛擬實境技術將一對黑人和白人的視覺互換（因而看見自己的「身體」膚色都對調了），測試結果傾向顯示對減低社區中白人對黑人的歧視有正向關係⁶⁴，亦即是身體如何影響思想。既然根據傳統書論我們相信書法能反映一個人的氣息才性，臨摹古帖也就是要我們透過改造自己的身體動作來改造自己成為古人的「靈魂」。因此「臨摹」是一個知識論的問題：在探問身體與靈魂（或者傳統書論常提及的「心」）之間的關係，是否完全割裂（二元）還是可以互相影響和學習（一元）；甚至是當如果我們能訓練到自己的身體，即書寫字跡與古人的幾可亂真也好，我們是否也就能完全擁有古人的靈魂，否則中間的距離是甚麼……而這個實驗書法作品出來的視覺呈現，看起來也有點傳統書法追求的拙趣。原因也很明顯：就是因為視覺受到干擾，打破了本來心手眼的純熟協調，逼使書者直接以意識（心）聯繫手來書寫，這與某些書家特意用左手書寫的那種求拙倒也類似。

2022年日本京都一個當代書道展覽中，藝術家フォン・イリキ的一組作品〈如何寫書法〉（日譯中）（圖9）也是探討類似議題，但它先將書法的視覺部分完全去除，化為一篇一千餘字的指令（文本），鉅細無遺地指示如何用毛筆書法寫一個「人」字（而該「指令」裡完全沒有提過「人」字），連握筆多少寸、提按的高度、行筆速度等都有精確要求（此作品陳述稱為「超寫實文學」）。這「指令」使書法成為僅僅意識層面的活動而放棄了文字作為圖像之呈現；但有趣的是書法本身又是建基於文字，因此作品以那一千個字（指令）與一個字（「人」）對沖，相互取消，最後指向虛無。作品反映書法出自語言但超越語言，並突顯語言在藝術下無力和貧乏之狀況。

但作品仍未完結：上述第一步是將書法從視覺造形先翻譯成文本，第二步是經過另一人閱讀文本後書寫的「人」字，即由文本再次翻譯還原成漢字的視覺造形，從中觀察兩重翻譯中的失真，有一種花很大力氣但事倍功半的徒勞感，頗具荒誕味道。

以上幾個狹義的「觀念書法」之例子，共通點是它們並沒有摒棄筆墨書寫、沒有扭曲漢字、沒有改變視覺呈現的媒介、也沒有批判傳統，但同時它們的推進並非對造形風格或章法空間的創新，而是以咀嚼和拼貼觀念帶來新的詮釋和意義。要做到這一點，不但要求這些藝術家對傳統書法技巧有一定的掌握，以致其作品起碼符合基本的書法美觀標準，更需要他們對書法裡的所有元素和符號之意義具深刻的理解才能對它反思和延伸。

這類作品往後發展仍有待觀察，但如果套用對一般觀念藝術的批評，其實說穿了就是身體動作（gestural）和物料材質對於作品不是最重要，甚至可以放棄，以致作品的唯一落腳點就是意念。正如上述

⁶³ 柯良志，〈今不同弊—「後書寫」藝術創作研究〉（博士論文，國立臺灣師範大學美術學系博士班美術創作理論組（水墨畫），2019），頁91-95。

⁶⁴ Banakou, Domna., Hanumanthu, Parasuram D., Slater, Mel, "Virtual embodiment of white people in a black virtual body leads to a sustained reduction in their implicit racial bias.", *Frontiers in human neuroscience*, 29 November 2016. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00601/full>

作品例子，極端來說，單看以上的介紹文字，沒有圖像，甚至假設連作品都沒有做出來，僅是意念本身已經是意義的全部：意念的完成即是作品的完成，實物做出來與否可有可無，最終作品只存在於意識便可。倘若如此，還稱得上是書法藝術嗎？這又回到書法的本質問題了。不過無論如何，單憑它的意念或者反思也好，其實起碼在書法思想體系中擴闊了書法元素的意義和詮釋，已經帶來了新的觀點切入書法作品，未嘗不是一種對思維訓練的貢獻，亦有潛力以新的意義組合來刺激出有更深遠影響的書法創新作品。

（二）書法是媒材

如果以上作品類型的觀念性太強而最終只生滅於意識之中，以下這一類作品則回歸及依附著經驗世界裡的物質性。有些藝術家以書法作為複合素材的其中一種，與其他藝術媒介拼合。他們大多不是站在書法史的角度思考書法如何走下去，而是視書法與其他媒材一律平等，都是以「藝術」的名義來回應某些當代議題，通常出現於當代藝術中常見的具主題性（thematic）展覽。這完全是一個當代跨媒介藝術家的普遍創造手法，即不會被媒材困死，而是媒材為他所利用，哪一樣媒材最符合他想表達和呈現的他就會採用——當然，當中一定有某些媒介和物料是藝術家較為熟悉，他們亦需要對那些媒材付出許多時間精神鑽研，而不是隨手拈來。這裡亦有必要澄清這類作品並非「複合素材書法」（類近「複合素材繪畫」，即是混合不同物料（不只是傳統的紙筆墨）在同一平面「寫書法」）；而是把書法及其他媒材看成「現成物」處理而產生關係。

不同於繪畫、雕塑、攝影等似乎能無縫地作為複合媒材之一被置於一個當代藝術展覽中（不論是整個展覽是一個藝術家的整個場景作品，還是由策展人設計將不同媒介的作品擺放來表達展覽主題），藝術圈裡採納到書法的做法似乎仍然不多，這很可能與書法之自足性相關：它已形成一個獨立、堅固且排外的自我完善系統，它所有的起點、過程、終點和目的都是在自己的世界裡發生、交涉和成立，不需要借助外部知識，情況像傳統的陶瓷藝術。這本與當代藝術潮流通常旨在打破媒材之間的銅牆鐵壁，替思想鬆綁的使命不太相符；但先不談撼動整個書法傳統，我們又是否也能在這些龐大系統之中找到一些微小縫隙而看到與外界對話的可能？

筆者觀察似乎在香港——一個文化身分極曖昧的地方——相對較易找到類似創作方向，可能是因為在這個城市裡書法以至其他傳統藝術的中華道統性始終比中國大陸或臺灣較弱，對傳統文化未必需要強烈批判反省的同時又不至於狂熱地擁抱，反而似是一種跟潮流玩意一樣可供把弄之物，包袱較輕；而整個城市的人和事也像沉浸在一股堆砌、拼湊甚至錯配的氛圍下共處，於是出現如此這般的現成物複合素材藝術，亦有勇氣將書法——本是文化上的龐然大物——如此輕盈、平等地囊括進去。例如在一個叫〈回憶沒有歸途〉的群展中，藝術家朱樂庭利用在不同地方偶拾回來的殘碑碎片，然後想像文字前後的內容，以拓片形式書寫出來，像「補回」歷史的缺失。作品〈禹〉（圖10）本建基於一個貌似「禹」字結構的石碑碎片，前後寫了「日」和「谷」二字，讀起來成「日禹谷」：「日禹」舊時稱日近中午為禹，「禹谷」則為《山海經》中傳說日落處，故此「禹」被放置在兩字中間表達了一種浮游於日夜之間的虛縹，與它本身堅實的物質性（石）和沉重的文化意涵（碑）形成強烈對比。而朱氏親手以白墨書寫她構想的兩個字，正是以個人主體身分參與大歷史的建構——原本能樹「碑」的人物肯定並非平民百姓，故藝術家自行擠身進書寫歷史的話語權，將個人的想像化為真實，回應有關回憶的展覽主題。

若以策展人的視點出發，審視他手頭上可用的藝術資源，可以從另一角度觀察和感受不同媒材之間的差異而產生的藝術關係。策展人兼藝術家陳世樂於2021年在香港一個古蹟空間策劃的展覽，名為The Name Red，集合包括他自己在內四位不同媒材的藝術家，探討詩書畫印物五種各自屬於中國傳統文人私密式的藝術行為與源自西方概念的「展覽」公共性如何在當代調解。特別的是展覽同時一律以搶

眼的紅色（再搭配一些黑色）作為佈展色調，先不論當中有否隱含的政治意味，單是感官上的刺激已很暴力地將某些傳統美感壓抑至窒息，彷彿進入了一個禁語的大戲台上觀看由鬼魅上演的一套天花亂墜的默劇。展覽中書法家徐沛之的水墨炭粉暗彩色書法作品，獨自欣賞當然有其美觀；而在此作為眾多媒材的一種，就與其他媒材一同化身成這套暴力美學劇的道具，發出不協調且刺耳的尖叫。

相對上述例子，下列作品將書法的文化傳統更加去語境化。馮退舍的〈滿江紅〉（圖 12 及 13）將一件浸滿新疆西瓜汁的新疆棉製上衣，與一件以小楷書法書寫「壯志飢餐胡虜肉 笑談渴飲匈奴血」並置。馮氏質疑他從小背誦這首家傳戶曉的宋詞，長大後發覺原來這麼赤裸地宣示食人主義和種族主義，卻被填入極具有形式美的詞牌中，這本身已充斥著驚人的衝突感和不可理喻。於是他小心翼翼地用毛筆小楷書寫這兩句詞，拉闊文本之暴力與格律之美感之間的距離來突顯當中兩者的碰撞。根據作品陳述，藝術家幻想自己衣冠楚楚、彬彬有禮地書寫如此凶殘的文本以體驗這種變態感。另一方面，整件書法似是作為旁邊那件上衣的註腳和點題（類近古人對某事物有感興而題字），彷彿提醒著現時新疆的政治狀況似乎從自古以來的意識形態上已可見端倪。值得注意的是此作品在美國洛杉磯一個名為〈1989〉的聯展中展出，主題為探討當今世界不同地方對 1989 年所發生的幾件改變世界的大事件，如何還影響著三十多年後之今天的生活⁶⁵。重點是書法雖建基於漢語，但只要少許翻譯便無阻它跟其他藝術媒介一同參與當代的主題式展覽，以及可以無分語言國籍地一同閱讀，可見書法可不需質變來成為當代藝術的一員，而不只是陳腔濫調地作為現代藝術中與抽象藝術、線條韻律等相關的視覺審美物。

另一位藝術家許建生更大膽地將大型書法作品與其他媒材的作品放在其個展〈但願人長久〉（圖 14）：長 2.6 米的五屏立軸隸書陳寅恪撰王國維紀念碑銘、錄像裝置、過百件放在地上的透明矽膠標本座（每件「保存」著洗筆紙的「標本」）、橫掛在牆上長 100 米畫滿石頭的卷軸繪畫、一幅高掛的寫了蘇軾詞節的細方屏書法等。與古時一樣，寫碑根本就是在書寫死亡，而對著地上一堆像墳墓般定格了洗筆紙，代表著廢棄的一堆堆配角，配合昏暗的燈光，瀰漫著一股蕭瑟死寂的氣氛。那篇王國維紀念碑銘的濃厚且公然的儒家味道會否太有指向性、太有文學性、太搶焦點而導致太少想像空間，當然值得商榷，但如撇開文本內容而只論書法這種形式也頗能與其他媒介的作品形成極多主義 (maximalism) 的傾向，成功營造一種肅殺感。

上段提到書法文本的那種文學指向性是這種創作方法讓人頭疼的問題。想必藝術家在此類創作時都先要經過以下一步一步的推敲論證：

為何需要文本？

為何需要可讀文本？

為何需要書寫可讀文本？

為何需要筆墨書寫可讀文本？

語言一直以來在當代視覺藝術中之運用是考功夫的，因為它可以很直白和清楚，以致它的想像性不夠純影像和物料般抽象，但文字用得抽象又是文學而非視覺藝術的範疇了。下一步，文本的角色是註釋還是作品一部分？如是前者可能就是作品標籤陳述便可，如是後者則像踏入了「文字藝術」的範圍，那為何文字需要「寫」出來而非用其他無限種方式如列印、投影、霓虹燈、播放等呈現？就算寫出來，也可以用硬筆，為何是筆墨？還有，以上舉例的作品的漢字都是由隸、楷、行書等一般觀眾能讀懂的书體，

⁶⁵ Janisch, Austin. "1989: The Postcollapse in Art and Culture at Cerritos College", Art and Cake, 20 September 2022. <https://artandcakela.com/2022/09/20/1989-the-postcollapse-in-art-and-culture-at-cerritos-college/>

未見篆書或草書——因為寫篆或草會減低一般觀眾之可讀性，是否其實變成了又另一種媒材？以上正正是思考漢字書法是甚麼的本質問題：為什麼非採用毛筆書法來表達和呈現不可、書法在這個複合媒材的作品中比採用其他藝術媒介或材質為何更適合或優勝、書法有甚麼獨一無二能貢獻當代藝術世界、相反書法有甚麼做不到的……即是通過思考選擇甚麼媒材創作，來釐清每種媒材包括書法之本質、疆界、長處以及局限。這對書法藝術發展之意義——尤其如何在當代藝術中找到自己位置——即在於此。

三、縱橫有一天交錯？——書法是和不是甚麼是同一回事

上文將當代書藝劃分了縱橫兩個發展方向，以及四種對書法的理解和著重點。當然同屬縱向發展的造形論和心性論之界線僅可能是重心不同，甚至殊途同歸：通常著重心性和文化底蘊的書家同時也推崇造形風格之創新⁶⁶，相反造形派也認同心性和修養的磨練⁶⁷；而橫向的所謂書法作為觀念藝術抑或複合媒材更少有門戶之見，因為當代藝術本身就是推動拆牆鬆綁。因此，重點是縱和橫兩條線是否能對話的可能，並且是否需要對話——很難想像一個傳統書家突然轉去做複合媒材雕塑，亦很難要求一個當代藝術家閉關每天臨帖八小時鑽研筆墨。

或許一個藝術家的任務不是要推倒或重建文化，他亦未必有能力這樣做，而是能否在一個接近完善得不能動搖的系統裡發掘一些新視角，為自己、觀眾或藝術史再充實一些新經驗。這並不是一個當代藝術家的專利，相信一個專業書家也正在朝這個方向努力發掘，只是兩者站在書法傳統的光譜位置不同，因而採用不同的進路。這就需要縱橫兩線的交流：你要延伸書法的意義和詮釋、要挑選書法與其他媒材拼合等，必先對傳統書法無論技法、理論和歷史都要有一定把握，否則作品中的漢字連基本美感也符合不了，必嚴重影響這件當代作品的意義傳遞；另一方面，誰也不能否認今天不是古代：筆墨被藝術取代了實用、古文的退場、社會階層包括文人士大夫的根本轉型，以致你就算在做跟古代同一件事，因為語境的不同而令它其實也變成另一回事。這種書法之質變導致當代的專業書家不得不擴展他們的思考系統和方法論，來應對當代藝術潮流的要求和挑戰。就算目的不是要讓書法變成當代藝術，而是相反為了保存書法的傳統源流，力挽書法質變的狂瀾，意圖把它扯回到他們認為恰當的位置，發揚書法相比其他藝術之珍貴之處，反而增加了書家認識當代藝術的必要和急切性。

不論是傳統文人藝術與當代藝術，它們都各自許諾一個「超出藝術世界的世界」：前者期盼一個清澈曠達的心靈境地，後者永不停歇地吸納體制外的元素來變化超越⁶⁸。但這兩個平行世界並不代表各自的終點：在表層上那管它們如何不交疊，在表層以下如一直往裡深挖，所通向的還是未知，可能到某一深層找到兩者能接通的更高維度。在此想起熊秉明在〈中國文化核心的核心〉一文中有兩個非常深刻的例子：

慷慨就義的烈士往往留下絕命書或血書，然後告別這個世界。黃道周被清廷處死之日，對老僕說：「有人求書，予已許之，不可不果相關書籍。」據記載，黃道周「初作小楷，次以行書，其幅甚長，以大字足之，加印章，始出……遂坐就刑。」（傅抱石《明末民族藝人傳》）在此極限的時刻，除了書法，更能用什麼方式表現滿腔義憤呢？畫一株松樹嗎？⁶⁹
……

⁶⁶ 陳忠康，《中國書法源流十講》，頁 25-26。

⁶⁷ 胡抗美指「形由心生」，否認「形學」違背「心學」。胡抗美，《書為形學》，頁 1-3。

⁶⁸ Chang, Tsongzung Johnson & Hartle, Johan. "Three Parallel Art Worlds. The Case of China," p.24.

⁶⁹ 熊秉明，《熊秉明文集 書法與人》，頁 45-46。

1972年我在國內遇到一位中年自然科學家，她說在文革期間，她不能進實驗室，不能工作，不能看書，痛苦至極。於是每天深夜爬起來偷偷練書法，在生命的危機中賴書法活過來。她沒有想到在外面，陽光裡，街道上，四合院裡，廣場上，大家喧鬧著，在鑼鼓聲中寫出來的，也正是她偷偷練的書法。⁷⁰

先不談本身文章想指出的中國文化核心論，以上兩個例子重點就在上述「極限時刻」——正正是書法獨到之處同時是它的限制。在這生命最痛苦、絕望的狀態，比起如「畫一株松樹」等其他媒介，書法那種直接、簡練、率真，不能太著跡經營，剛好是此時最恰當和自然的疾呼；這與書法激盪於「殘酷到無法想像」、「人性被摧毀絕望無告」的魏晉亂世⁷¹，又或天下三大行書的唏噓背景，以及歷史上許多書家的悲劇結局等都不無關係。但也就是同一原因，書法的極簡、自然、抽象令任何嘗試加諸於它身上的（圖像、顏色、物料、設計等）都變得更多此一舉，致使它比其他媒介處理「非極限時刻」的情緒、意識或主題時的力量會較弱。一旦不到此「極限時刻」，人類意識以至書法的驚天動地就未必逼得出來，剩下就是一種陶冶性情的嗜好。尤其當代藝術具奇觀式傾向，要求藝術家的投入和犧牲甚高，當代藝術家往往將作品「令人驚嘆」的門檻愈拔愈高，例如 Marina Abramovi、趙趙、謝德慶、石晉華等驚世的毅力、實驗和犧牲精神，一般觀眾亦受到更好的藝術教育因而期待更多。可以想像，一個當代藝術家面對著上述書法的「極限時刻」，果真會將自己推向一個生命意識邊緣只爲了把那一瞬間逼迫出來，測試自己那個時候寫出來的字是甚麼樣子、線條是如何呈現，當然也少不了整個過程的紀錄……這些行爲叫做藝術抑或書法、傳統抑或當代還是其他界定，也變得乏力和無意義。

「只緣身在此山中」，在這個書法的大山中，不同人因不同起點和角度，對傳統的執著、藝術的目的、自我的期望等之觀點迥異，以致每人對書法有不同的側重和關懷——這座山每個面目都是「真面目」。可能最終有一天大家會在爬山的路上擦身而過，甚至席地對話；亦可能最終發現大家不只是在爬山——書法之山原來不是跟主體完全分離的客體，而是主體的一部分：我們都有份造這座山，這座山就是我們。

⁷⁰ 熊秉明，《熊秉明文集 書法與人》，頁 48。

⁷¹ 蔣勳，《手帖 南朝歲月》（新北市：印刻文學生活雜誌，2011），頁 240。

— 參考書目 —

- 井上有一，2016，《書法是萬人的藝術》，香港：三聯書店。
- 王岳川，2013，〈沈尹默與中國書法文化復興〉，〈央視網 | 中國網絡電視臺〉，<http://big5.cctv.com/gate/big5/arts.cntv.cn/art/special/sh/20130829/103767.shtml>
- 本斯·納內著，蔡宜真譯，2022，《美學：打開未知的美感體驗》，臺北：日出出版。
- 石守謙，2010，〈中國古代書法傳統與當代藝術〉，《清華學報》，新 40 卷第 3 期：583-608。
- 牟宗三，1968，《心體與性體（第一冊）》，臺北：正中書局。
- 李澤厚，1996，《華夏美學》，臺北：三民書局。
- ，2007，《美的歷程》，臺北：三民書局。
- 邱振中，2006，《神居何所：從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民大學出版社。
- 柯良志，2019，〈今不同弊——「後書寫」藝術創作研究〉（博士論文，國立臺灣師範大學美術學系博士班美術創作理論組（水墨畫））。
- 胡抗美，2018，《書爲形學》，北京：榮寶齋出版社。
- 胡適，1919，〈新思潮的意義〉，<https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E6%96%B0%E6%80%9D%E6%BD%AE%E7%9A%84%E6%84%8F%E7%BE%A9>
- 徐復觀，2013，《中國藝術精神》，臺北：台灣學生書局。
- 高千惠，2020，《出界》，臺北：典藏藝術。
- 張興成，2002，〈跨文化實踐中的東方主義話語〉，《香港中文大學二十一世紀雙月刊》第 71 期：64-72。
- 陳忠康，2017，《中國藝術研究院藝術家系列 陳忠康》，北京：北京雅昌藝術。
- ，2020，《中國書法源流十講》，上海：上海書畫出版社。
- 勞思光，1998，《中國文化要義新編》，香港：中文大學出版社。
- ，2013，《哲學淺說新編》，香港：中文大學出版社。
- ，2018，《新編中國哲學史（二）》，臺北：三民書局。
- 馮友蘭，2015，《中國哲學史》，臺北：商務印書館。
- 熊秉明，2014，《中國書法理論體系》，臺北：雄獅圖書。
- ，2018，《熊秉明文集 書法與人》，安徽：安徽教育出版社。
- 蔣勳，2011，《手帖 南朝歲月》，新北市：印刻文學生活雜誌。
- Banakou, Domna., Hanumanthu, Parasuram D., Slater, Mel. 2016. “Virtual embodiment of white people in a black virtual body leads to a sustained reduction in their implicit racial bias.”, *Frontiers in human neuroscience*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00601/full>
- Carroll, Noël. 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Chang, Tsongzung Johnson & Hartle, Johan, 2015. “Three Parallel Art Worlds. The Case of China,” in Chang, Tsongzung Johnson & Gao Shiming (eds) *3 Parallel Artworlds: 100 Art Things from Chinese Modern History*. Hong Kong: Asia One Books, 2015.
- Gablik, Suzi. 1995. “The connective aesthetics: art after individualism,” in Lacy, Suzanne, *Mapping the terrain: new genre public art*. London: Bay Press, 1995.
- Janisch, Austin. 2022. “1989: The Postcollapse in Art and Culture at Cerritos College”, *Art and Cake*. <https://artandcakela.com/2022/09/20/1989-the-postcollapse-in-art-and-culture-at-cerritos-college/>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press.
- Vigneron, Frank. 2022. *China Pluperfect I—Epistemology of Past and Outside in Chinese Art*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.



圖 1：曾翔作品，〈藝術家曾翔個人官網〉，
<http://artist.rbz1672.com/phone/artist/64>。

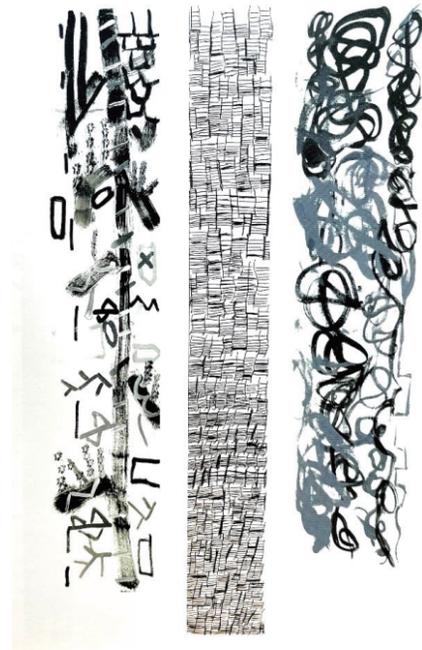


圖 2：香港理工大學帶領三至十二歲兒童於觀察大自然的線條後之創作，極具書法意味，Siu, K. W., Lo, K. Y., Wong, Y. L., eds. Playful Public Design by Children (Hong Kong: Hong Kong Polytechnic University, 2021), p.77.



圖 5：陳育強，〈藏〉，2022，圖片由藝術家授權。

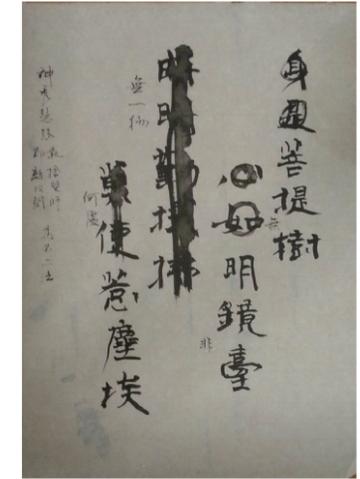


圖 6：陳育強，〈神秀惠能詩偈〉，2016，圖片由藝術家授權。

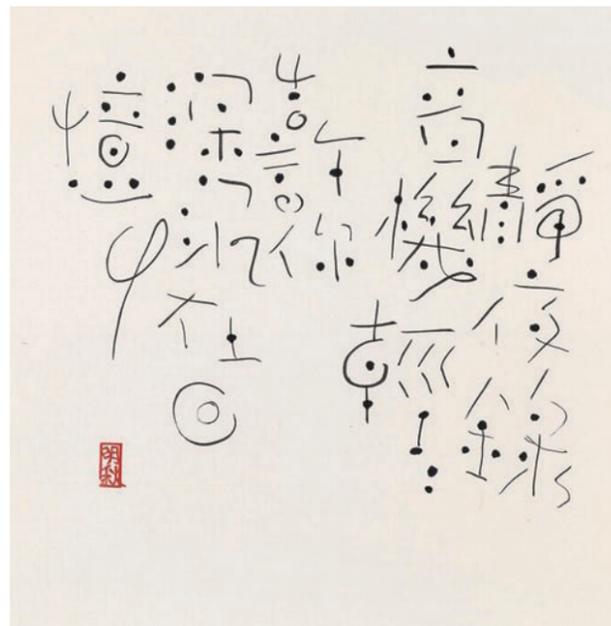


圖 3：馮明秋，〈靜夜音樂字〉，2015，〈世界畫廊〉，
<https://galeriedumonde.com/zh/artists/52-fung-ming-chip/works/471-fung-ming-chip-music-script-1-still-night-2015/>。



圖 4：王義軍作品，〈資訊咖〉，
<https://inf.news/zh-hk/culture/02e76da506f5dc616a688f1bd0b6e4da.html>。



圖 7：曾虹〈給患有失憶症的人們〉，2022，圖片由藝術家授權。



圖 8：曾虹〈給患有失憶症的人們〉，2022，圖片由藝術家授權。



圖 9：フォン・イリキ〈如何寫書法〉，2022，圖片由藝術家授權。



圖 10：朱樂庭〈禹〉，2021，圖片由藝術家授權。



圖 13：馮退舍〈滿江紅〉（局部），2020，Art and Cake，
<https://artandcakela.com/2022/09/20/1989-the-postcollapse-in-art-and-culture-at-cerritos-college/>



圖 11：展覽 The Name Red 現場視圖（局部），2021，〈美紙〉，
<https://www.facebook.com/1534672546650912/posts/4160245044093636/?d=n>。



圖 12：馮退舍〈滿江紅〉，2020，Art and Cake，
<https://artandcakela.com/2022/09/20/1989-the-postcollapse-in-art-and-culture-at-cerritos-college/>。

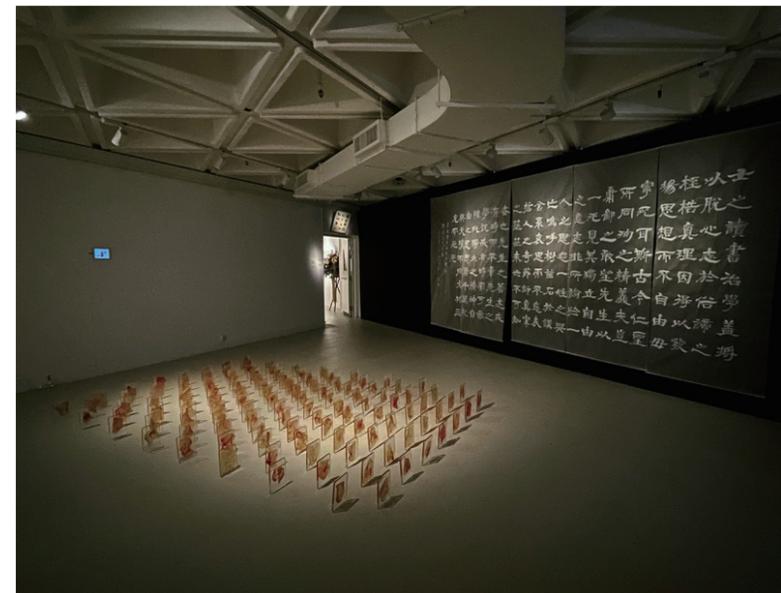


圖 14：許建生展覽〈但願人長久〉現場視圖（局部），2021，圖片由藝術家授權。